A mio padre e a mia madre

LETTURE PORDENONIANE

Alle idee romane del Correggio Parmigianino già contrappone altro, oltre che la conoscenza approfondita della « maniera » toscana, anche quella del Pordenone, un veneto molto importante anche per Correggio, appunto quale mediatore di cultura.

A. C. QUINTAVALLE, *Arte come comunicazione visiva*, Università di Parma, 1969.

Il periodo del primo '500, che forse non ha uguali nello storia del pensiero umano, è anche quello che vede l'Italia centro di lotte selvagge da parte dei paesi dell'Europa, lotte che lo sottolineano come periodo di transizione, cioè come scollamento tra la perfezione della ideologia che la cultura del tempo andava elaborando e la prassi di vita che nelle classi al potere si ammantava di *recitals* intellettuali, mentre nel popolo si manifestava con grosse bevute e grasse risate.

Nell'Italia centro-settentrionale « la perdita dell'umano » si manifesta e rivela come terribile spia dei tempi nuovi: il saccheggio infierisce su Brescia nel 1511, nel 1527 arriva a Roma, Pavia viene colpita nel 1528 e Genova nel 1532.

Lo stesso timore che si era impadronito dei cristiani nel momento in cui videro inesorabilmente crollare lo Stato romano durante il V secolo, e il relativo terrore che si avverasse la previsione pagana che l'abbandono della antica religione avrebbe necessariamente travolto nello sfacelo l'assetto istituzionale dell'Impero, deve essersi presentato alla memoria degli uomini del tempo e dei religiosi in ispecie. L'immagine di Agostino, infatti, viene suscitata a tutto tondo, nella sua forza spirituale e culturale, quando si mette in parallelo il sacco di Roma del 410 ad opera dei Goti e quello del 1527 da parte delle milizie del Conestabile di Borbone: e l'opera che compendia tutto il travaglio del Vescovo di Ippona, il *De civitate Dei*, sembra fornire la base ideologica — suffragata dalla dottrina platonica

rivisitata da Plotino che tanta parte ha avuto nel Rinascimento « laico » italiano — per quella costruzione del mondo che riconosce nella Provvidenza il *gubernator* della Storia umana vista come insieme di due città, « quella del cielo e quella della terra ». Ed è altrettanto certo che negli anni 1528/30 inizia quel processo di Restaurazione cattolica che si presenta come un forte risveglio degli interessi della dottrina, ineriti ai più pressanti motivi della vita cristiana.

Quando Giovanni Antonio Pordenone nacque in Friuli nel 1483/84, la cultura di cui si sarebbe nutrito andava faticosamente elaborandosi nella « piccola patria »: artigiani laboriosi esprimevano in questa terra di confine un linguaggio pieno di fede e di violenza, aspro e scabro come la storia sottesa ai popoli che vi abitavano, mentre una raffinata cultura curtense, a cavallo tra il Patriarcato di Aquileia e l'Impero d'oltralpe, preparava i germi di quella sintesi culturale che più tardi doveva confluire sotto il termine generico di « veneta ». Nel formarsi dello Stato del Patriarcato, rimasero alcune isole di « feudali liberi », come Pordenone, Cordenons, Venzone, Gorizia, Tarcento, ecc... che hanno avuto nello sviluppo culturale una certa autonomia: « Il comune di Pordenone, per la sua speciale posizione non dipendente dai Patriarchi ma dai duchi d'Austria, godeva di fatto di una larga autonomia e, quindi, per ragioni politiche e di interesse locale, le sue personalità rappresentative non avevano un orizzonte ristretto alla cerchia delle propria mura, o al solo Friuli, ma recandosi spesso dal sovrano, cioè a Innsbruck e a Vienna, nei contatti con le personalità della corte venivano a conoscere anche le cose di Germania » (1).

Il Benedetti afferma che ben presto erano sorti a Sacile, Brugnera e negli altri luoghi più importanti, collegi notarili e quasi contemporaneamente scuole per giovani « volonterosi e capaci ». Si deve ritenere, comunque, che tutto ciò avvenisse sotto un controllo oculato se « per diversi motivi nel Lazio, in Piemonte, nel Friuli ed altrove i Comuni cittadini non giunsero, generalmente, a conseguire quella larga autonomia, ch'essi più spesso riuscirono a conquistarsi, invece, in altre regioni dell'Italia centro-settentrionale » (2). Nel XIII sec. insegnò a Pordenone il notaio Odorico che lasciò una cronaca-memoria e nel XIV sec. ci si imbatte in un Domenico notaio che è anche *rector scholarum,* in professori di grammatica e, spesso, in pubblici professori forestieri. Cultura del periodo essenzialmente elitaria, dunque, ma che permetteva ai dotti friulani di recarsi come *clerici vagantes* lontano dalla loro patria; scambio che incrementò maggiormente la conoscenza dei primi scrittori volgari e dei trecentisti toscani.

« Nel 1466, 7 ottobre, Guarnerio D'Artegna, vicario del Patriarca, legava alla pieve di S. Michele nella Terra di S. Daniele del Friuli la sua raccolta di libri alla condizione che dal Comune venissero religiosamente custoditi e fosse lecito ad ognuno di andarli a vedere e consultare. Con questo atto venne costituita la civica Biblioteca che, per la preziosità dei suoi codici (in numero di 170) è fra le più ragguardevoli d'Italia » (3). Ma se è giusto sottolineare che fu la prima biblioteca pubblica nelle Tre Venezie, è anche importante ricordare che « nel Friuli, del pari, i moti contadini si protraggono per tutto il secolo XIV e nel seguente, per culmi-

nare nella sanguinosa rivolta del 1511 », testimoniando lo stato di sfruttamento feudale e ogni forma di oppressione civile e religiosa. Sembra che alle soglie del XVI sec. la cultura friulana riesca ad uscire faticosamente dalla cerchia delle persone colte, si diffonda al di fuori della « riserva » di preti e notai.

A Pordenone vanno per la maggiore le figure dell'umanista Capretto, del poeta vicentino Cimbriaco, del Fortunio notaio, giureconsulto, umanista, primo dei grammatici italiani. Insegnarono a Pordenone in quel tempo anche Marcantonio Flaminio e Elio Quinzio Emiliano Cimbriaco che ebbe come allievi Princivalle Mantica e Cornelio Paolo Amalteo. Quest'ultimo insegnò poetica letteraria e rettorica all'Università di Vienna, introdusse lo studio dei poeti latini e contribuí alla diffusione dell'Umanesimo. Andrea Benedetti nella sua *Storia di Pordenone* racconta « che il parmense Giacomo Caviceo (1443/1511) (4), autore del romanzo in volgare *Il libro del pellegrino*, sia stato due volte a Pordenone, ospite dei Mantica, e più tardi in qualità di oratore di Guido Rossi presso l'Imperatore Federico III che gli conferí dignità e titolo di conte ».

E la lista potrebbe continuare; a noi importava fornire quei primi riferimenti dell'Umanesimo che avrebbero costituito il sustrato di una presenza culturale in una terra di confine, in cui i culti agrari avevano ancora una origine popolare come « nel caso dei benandanti . . . legati alla vita dell'intera comunità, alle scadenze stagionali dell'annata agricola, semina raccolta, vendemmia », quando all'Accademia liviana di Pordenone si riscontrano i nomi di Andrea Navagero, Giovanni Cotta, Girolamo Borgia, Girolamo Fracastoro, Bernardino da Rho e, forse, per brevissimo tempo, anche Pietro Bembo.

Ciò che tuttavia perdura fino alla fine del secolo XV ed oltre nel Friuli, vicino ad una classe con interessi « legati alla terra », quindi ancora e soprattutto feudale, che propone attraverso un « sano » equilibrio la trasformazione dei mezzi economici in abbellimenti « culturali », realisticamente è la condizione che vede i lavoratori della terra, *membra terrae*, rincrudelire nel loro insieme sotto l'incalzare di lunghissimi anni di mortalità (5) e a poco a poco, per quanto riguarda Pordenone, passare sotto il controllo e la speculazione mercantile della Serenissima a partire dal 1508. Insomma, « i veneziani ne distruggono l'economia, ne smantellano le istituzioni culturali e la governano come una colonia » (6).

> Costruire il mondo nuovo è come tentare di fare prigioniero il chiaro di luna ai margini di un bosco.
> L. B. ALBERTI

Quando nel 1528 la chiesa di S. Maria di Campagna, a Piacenza, viene ultimata, la sua struttura architettonica presenta, nella prospettiva, una ideologia che si rivela dalla pianta originaria, costituita a croce greca, in cui il quadrato centrale rappresenta il modulo, ripetuto nei quattro quadrati laterali, secondo un criterio prossimo alla chiesa della Steccata di Parma. Bramantesca è l'idea che l'architetto Alessio Tramello ha interpretato certamente sulla base di una conoscenza diretta delle opere del

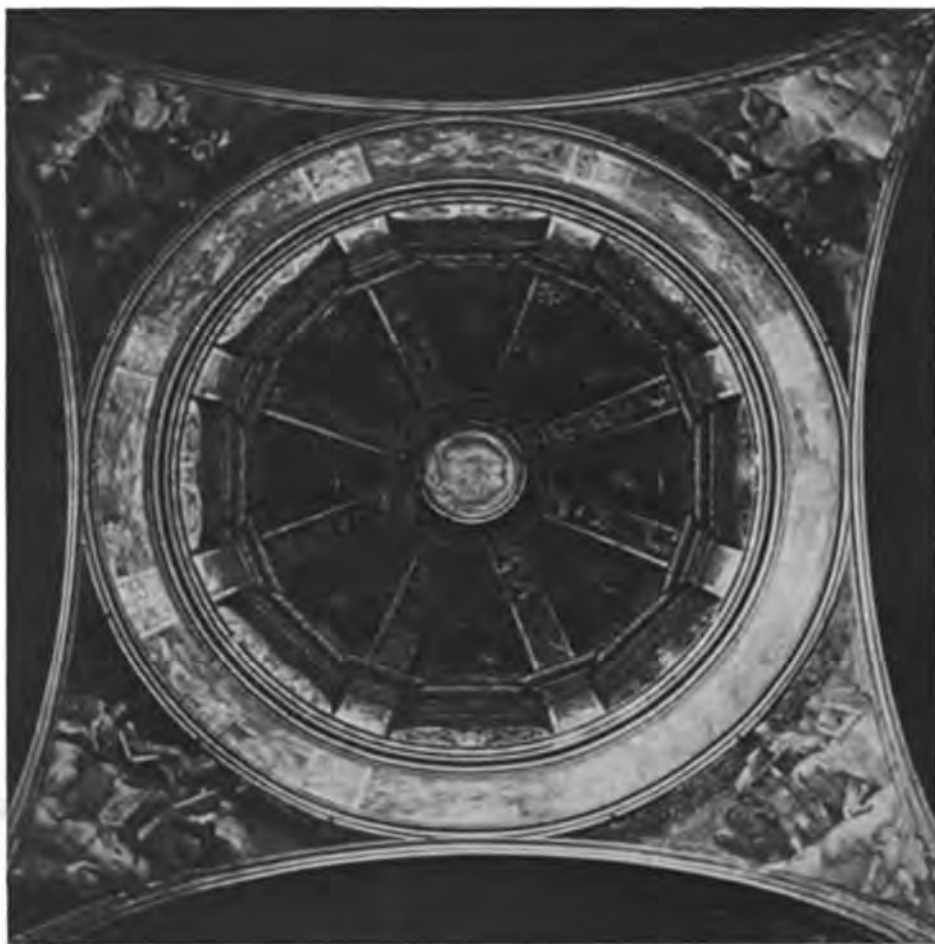
Bramante del periodo romano, appunto. Ma la base culturale del Tramello, chiamato al tempo « architecto de Piacenza », doveva aver recuperato di necessità l'ambito culturale territorialmente a lui più prossimo, specialmente quello che nell'architetto « civile » — l'Alberti — si era manifestato nella vicina città di Mantova; l'esempio del S. Sebastiano e della raffinata ricerca albertiana dovevano essere stati una tappa obbligata della sua matrice culturale, come pure lo doveva essere il suo viaggio a Roma, viaggio quasi sempre di studio a quei tempi. L'organicità del linguaggio architettonico tiene conto della « scienza » nella sua ricerca, rifiuta l'empirismo artigianale, ricerca una sintesi razionale quale dignità di rapporti e proporzioni: le possibilità combinatorie che Tramello fonde rivelano appieno la crisi della ricerca formale dell'architetto rinascimentale sulla pelle dell'edificio di S. Maria di Campagna: reminiscenze albertiane sono presenti sulla facciata della chiesa, bramantesca è l'impostazione delle cupole laterali e il rapporto proporzionale d'insieme, mentre il tiburio ottagonale è un composito recupero del Battistero di Parma.

Il Vasari, nella parte introduttiva del suo famoso trattato, quello riferito alla pittura, cosí si esprimeva nel cap. XIX riguardante il « dipingere in muro »: « Di tutti gli altri modi che i pittori faccino, il dipingere in muro è più maestrevole e bello, perché consiste nel fare in un giorno solo quello che nelli altri modi si può in molti ritoccare sopra il lavorato . . . Vuole ancora una mano destra risoluta e veloce, ma sopra tutto un giudizio saldo et intero; perché i colori, mentre che il muro è molle, mostrano una cosa in un modo, che poi secco non è più quella. E però bisogna che in questi lavori a fresco giuochi molto più nel pittore il giudizio che il disegno, e che egli abbia per guida sua una pratica più che grandissima, essendo sommamente difficile il condurlo a perfezione ».

Se una tale definizione poteva nascere con un vizio d'origine — l'esaltazione di Michelangelo, appunto — in essa è tuttavia presente la comprensione del peso della componente « materiale » del lavoro artistico, nonché la scansione spazio-temporale — dunque anche architettonica — del fare pittura che esprime il senso della valenza « totale » dell'artista nell'età moderna.

Forse il Vasari, quando scriveva *Le vite* nella seconda metà del '500, aveva suo malgrado intuito la « crisi » dell'uomo del Rinascimento e la conseguente alienazione determinatesi tra la politica dei potenti e l'intellettuale « moderno », tra ideologia e prassi, come già l'aveva intuita l'Alberti, quando affermava che gli « uomini alla fine si rivelano più che miseri miserabili » e « di Dio meglio tacerne ».

Osservando la cupola di S. Maria di Campagna a Piacenza *(fig. 1)*, ci si rende conto di trovarsi di fronte a qualche cosa che non si può tradurre in termini univoci, né definire compiutamente neppure attraverso un sia pur continuo approccio di chiarificazione: come il mito « si rivela » nella sua essenza attraverso una « illuminazione », cosí il senso ultimo che pervade l'opera deve « folgorare » lo spettatore, come colui che « pronunci da sé il proprio senso ».

Le immagini si addensano sempre secondo una forza cinetica che tende ad allargare, attraverso la forma, lo spazio in cui si trovano in rapporto le figure, con la loro corposa identità che cerca nella tensione

1. - G. A. Pordenone: Scorcio d'assieme della cupola centrale di S. Maria di Campagna - Piacenza. *(Foto di S. Fortini)*

tra spazio e tempo di costruire una nuova realtà di cui l'uomo è senz'altro l'aspetto determinante: ma mentre per Michelangelo la forza che la forma umana esprime è il centro, l'algebra del problema, e si proietta nello spazio per affermare la presenza dell'idea del divino divenire del mondo, per Pordenone tale aspetto si rappresenta forse con carenza di certezze e una dialettica più allargata, più provinciale anche, ma viva di quel senso popolare che declina una cultura attraverso la forza dei sentimenti piuttosto che attraverso quella dell'intelligenza. Si innesta, sempre sul filone storico, la tendenza che vede e riconosce l'appropriazione della cultura in termini universalmente « popolari » insieme a quelle che tramandano consunti stilemi di raffinatissima grazia alla gestione figurativa del potere cortigiano: il Pordenone è senz'altro tra i primi.

Tra la grazia e il sublime si inserisce la concezione di una squillante armonia di colori, di una storia in cui la forma collettiva del « popolare » si allarga a rappresentare la totalità dello spazio, in cui la forza centrifuga tende sempre a prevalere su quella centripeta, nella presenza di una forma che unisce alla violenza del gesto la consapevolezza di una coscienza che sa di dover essere, di essere l'avanguardia di una forza tante volte esclusa dalla « Storia », pur essendone *pars construens,* contro cui ha lottato in tutte le epoche quella parte classica che ha trovato il contrasto con l'idea della — norma —. Il — popolare — che spesso connota la poetica del Pordenone, penso sia appunto anche da intendersi in tal senso: simulatore della cultura gotica e anticlassico nel rispetto dell'autorità degli antichi.

Sembra che lo spazio in cui si muovono, si proiettano, si sviluppano le figure pordenoniane di S. Maria di Campagna sia generato da esse e non vi preesista: cosí l'obliquità e gli scorci danno forza e vigore all'istoria che si costruisce in una visione pittorica che è soprattutto spazio architettonico. L'avvitamento cui sottopone le figure degli spicchi di vela della cupola maggiore *(fig. 2)* è la base stessa della struttura linguistica che mantiene in tal modo una forza cinetica — a volano —, e in questo il Pordenone è antesignano del — Barocco — e di quel dinamismo popolare

2. - G. A. Pordenone: Parte del catino della cupola maggiore con spicchi di vela raffiguranti Profeti ed Evangelisti a S. Maria di Campagna - Piacenza. *(Foto di S. Fortini)*

3. - G. A. Pordenone: S. Maria di Campagna - Piacenza. Particolare del catino della cupola centrale con motivi di varia allegoria mitologica. *(Foto di S. Fortini)*

tipico di una società in espansione. Le masse dei corpi acquistano una loro — terribilità — e potenza plastica nei gesti, nei volti, nelle pieghe delle vesti che avvolgono corpi ancorati su — piante — possenti che indicano, segnalano, guidano col gioco delle mani lo sciogliersi di una realtà investita dal vento di una volontà superiore.

Come i raggi di una ruota gigantesca, prende dal lucernario vita la struttura architettonica della cupola: lo spazio e il tempo, delimitati da piani diversi scanditi dalle candelabre in una sequenza di fotogrammi che si avvolgono al centro, si chiudono poi in una profondità proiettata fuori dalla struttura, il lanternino del tiburio appunto, in cui appare la figura del Padreterno fluttante come in liquide dissolvenze.

Una concezione cosmica si racchiude nelle raffigurazioni della cupola e nella rappresentazione interna, riferita alla « Città di Dio », nel tempo di questa scansione dal più al meno, nella — lettura — del mondo pagano, nascosto alla vista dal basso, ma cosí denso di umori, colori, miti, suoni nella vista dall'alto. I fregi della parte mediana del catino della cupola *(fig. 3)* che rappresentano scene mitologiche, non sono definiti e conchiusi ai lati: il processo della storia si inserisce in un *continuum* che si espande e si completa oltre lo spazio fisico della cornice, in un movimento

che si è tentati di interpretare in senso orario, come in un processo di aggregazione di immagini di tipo cinestetico: il senso magico si trasfonde nella nuova ricontestualizzazione in cui si rappresenta lo spirito del Signore: *ante legem, sub lege, sub gratia*. L'incalzare di Giove e dell'aquila simbolica sui giganti si risolve nella fuga di questi ultimi, nella loro caduta: sui prostrati giganti si confrontano e dialogano a gesti due scimmiette. La transmutazione avviene attraverso le figure dei profeti che, in posizioni avvolgenti riannodano come lingue di fuoco il mondo antico con la nuova novella. Così come le candelabre rappresentano il dialettico rapporto tra la storia del Vecchio Testamento e le rappresentazioni di un potere usato nella nuova regalità e sacralità culturale, di cui i putti sono il naturale tramite tra l'umano e il divino. Lo sviluppo, sulle candelabre e sulla rosa che racchiude il lanternino del tiburio, di una serie continua di fanciulli, animali, strumenti musicali, armi, trofei, identifica una mitologia cristiana che nella primordiale ricerca del cosmo si riallaccia all'antico, nella simbologia dell'Inno omerico, in cui il delfino, la tartaruga, il fanciullo Hermes si ritrovano in un gioco di rapporti che trapassa l'ordinata natura del mondo. Si ritrova intatta l'orgiastica divina follia di Dioniso in un nuovo *furor* che tende, nella tensione architettonica, all'arrivo di Dio Padre, Domineddio, che plana, calando dall'alto della lucerna, sostenuto da una avanguardia di putti-amorini che sembrano supportare e ammortizzare allo stesso momento la gravità senza tempo dell'evento.

La libertà della fantasia e la prepotente istanza di rappresentazione si realizzano nelleg rottesche e nei capricci pordenoniani che diventano, sulla base architettonica, il rapporto, il collegamento, la scansione modulare della totalità rappresentata. Ed in effetti, la raffigurazione manifesta nelle candelabre e in alcuni fregi, per il fondo d'oro in profondità, prospetta il racconto come un insieme di motivi aggettanti, sembra rappresentare un motivo pittorico a rilievo, mentre le impaginazioni surreali tendono a procurare nell'osservatore il senso di meraviglia che passa dal — vero — al — falso — quasi come un atto di trasmutazione in corso. Il bestiario medievale si sviluppa nella cultura umanistica come tramite di rappresentazione di un ideale in cui si fonda, nel Pordenone, il gusto di una enciclopedia viva e reale, unitamente a quello del movimento, che si intreccia nella rappresentazione con fiori frutta animali corazze e gesti di un mondo familiare e fabulistico al tempo stesso, la cui vitalità si realizza tramite i putti, il cui aspetto dionisiaco rivela infine l'apollinea serenità. Ma, ancora, l'irrazionale è domato, nelle paraste di divisione degli spicchi della cupola di S. Maria di Campagna, attraverso la scalata e lo svolgersi dei corpi dei putti che rispecchiano l'albore dell'umanità, in un andare e venire di scoperte e di situazioni, anche nel senso reale del percorso che guida l'occhio dell'osservatore dall'umano al divino secondo l'itinerario del *perfectus viator, ante legem, sub lege, sub gratia*. Il caprone il drago il pipistrello, il gufo la scimmia la pecora compaiono insieme all'oca, alla tartaruga al nibbio in un groviglio il cui percorso è scandito dai medaglioni degli episodi del Vecchio Testamento, che si fissano come occhi all'interno del percorso simbolico e rivelano, alla coscienza di chi osservando si abbandona alla rotazione cosmologica, un mondo di epifanie legate alla terribilità del bene e del male, del Dio che premia e punisce.

Nei primi decenni del secolo XVI il volgare è depresso e sminuito nell'opinione generale, di contro al latino esaltato dal trionfante Umanesimo: esso è ridotto a funzioni modeste, quasi ancillari. Non manca chi scriva in volgare, in poesia e in prosa; manca chi lo coltivi con cura, con amore, con coscienza d'arte.

B. MIGLIORINI

Il periodo in cui il Pordenone si formò e sviluppò la sua cultura pittorica e il gusto espressivo, si trova situato in un crocevia storico in cui vengono ad essere assorbite e rielaborate tutte le tensioni della — nuova — concezione del mondo che, attraverso le personalità potentemente creatrici di una epoca europea, si sviluppano in forme raffinate, grandiose, costruttive. In questa nuova concezione, si aggregano e si diramano sintesi culturali che approdano ad un nuovo ambito, in cui i sentimenti umani e la forma del mondo classico si decantano sotto l'influsso della poesia e della filosofia che, appunto, solidificano in un nuovo linguaggio, in un precipitato esplosivo, ricco di tensioni ed inventività, che affonda nel Medioevo come continuità storica, ma è ormai al di là, oltre la metafisica di cui si è nutrito per tanto tempo, nelle forme spirituali di un Umanesimo potenzialmente già ricco e pieno.

La formazione iniziale, che permette al Pordenone di attingere una sua particolare tensione creativa, parte dalla elaborazione della cultura d'oltralpe, vissuta attraverso il filone provinciale di una pittura veneziana sentita da posizioni di consapevolezza storica non meramente imitativa, tuttavia, ma di elaborazione e sintesi coloristica e stilistica. E anche se la frequentazione di una certa pittura locale, effettuata negli anni del suo apprendistato, si struttura, diremmo nel — metabolismo — pordenoniano, poiché il pittore se la porterà un po' sempre appresso, il rapporto tra spazio e tempo si apre in forme che, dalla prospettiva un po' secca e piatta del gotico locale, acquista volume e profondità tramite il colore che si allarga, e scompone la vecchia struttura linguistica verso la moderna funzione classica e rinascimentale. È la categoria dell'immaginario quella attraverso cui si costruisce l'*imago mundi* del Pordenone, la magia della rappresentazione e del colore che passa attraverso la cultura del suo tempo e quella successiva, fino ad imprestare al Barocco il linguaggio con la dimensione cinetica di uno spazio ed un tempo sfatto e meraviglioso. E, infatti, anche nei momenti di maggiore ricerca « classica » ed equilibrio che ne consegue, legati ai primi decenni del '500, esiste una concezione del mondo intima e visionaria che, con l'apporto della cultura tedesca e in generale nordica, trasforma in una visione sempre più complessa l'appropriazione della storia artistica, approdando ad esperienze abnormi e trasfiguranti: il Pordenone rappresenta una mediazione culturale anche in quel senso.

Ma deve esserci stata anche l'influenza esercitata dalle idee del Bembo, che si è tradotta in un momento importante di riflessione tanto che la teoria dell'imitazione ha spinto il pittore a sviluppare le proprie capacità e a vedere e a studiare dal vivo le « belle antiche figure di marmo e talor di rame e gli archi e le terme e i teatri e gli altri diversi edifici . . . ».

La sua curiosità intellettuale lo portò a molteplici esperienze contaminantesi le une con le altre. E l'esempio del Petrarca, che era vissuto a Venezia e nel Veneto, era senz'altro un precedente illustre, i cui effetti si erano protratti nel tempo, stemperandosi e allargandosi nei rivoli locali: e l'impostazione letteraria delle accademie — quella Liviana nella città di Pordenone — doveva necessariamente tener conto della nuova cultura platonica che attraverso la personalità del Bembo aveva trovato modo di attecchire e di diffondersi.

Se il pittore colto, letterato, poeta, musico non è mai esistito se non nell'idea su cui si convoglia tutta l'aspettativa critica del Cinquecento, è però l'interpretazione immaginativa della cultura che diversifica nel linguaggio artistico le varie personalità pittoriche. La frequentazione, in effetti, delle persone colte del tempo da parte dei pittori, è uno degli aspetti che comporta il — decoro — dell'artista che si raffigura non soltanto nella scelta dell'istoria ma anche dello stile. Al di là delle degenerazioni che la sistematica antica attribuirà al termine — decoro —, è nella ricerca pordenoniana della maturità che si respira l'aura dei più alti momenti poetici. La vitalità erculea delle sue figure rappresenta poi uno degli ideali in cui la cultura rinascimentale aveva ricercato la via della perfezione classica; il profondo impegno morale, inoltre, che si manifesta nelle sue opere a Cremona, fa del Pordenone il *pictor modernus:* l'osservatore sembra disorientato dal grande impianto che si compone e in cui si incontrano e si affrontano, apparentemente senza rigore e ricerca, i segni di un universo appunto confidato: come chi ha pietà dell'uomo e del suo destino e tenta di consolarlo. La rappresentazione che presiede al tempo artistico pordenoniano — sfonda — la dottrina delle idee rinascimentali alla ricerca di una — moderna — identità in cui la creazione che si sviluppa nel moto

4. - G. A. Pordenone: « Gesù avviato al Calvario ». Navata centrale del Duomo di Cremona.
(Foto di S. Fortini)

5. - G. A. Pordenone: « Gesù inchiodato alla Croce ». Navata centrale del Duomo di Cremona.
(Foto di S. Fortini)

rotatorio si effonde al di là, supera l'aderneza al significato dell'istoria alla ricerca di una nuova ricomposizione: rapporti formali e concetti si coagulano nella — straniata — rappresentazione della nascente struttura. Gli stimoli culturali di cui si è continuamente nutrito permettono al Pordenone di organizzare la propria lingua espressiva secondo codici che — devono — esprimere una complessa ridefinizione del proprio vocabolario, le cui lacune vengono superate con trasposizioni semantiche che rinterpretano e ridefiniscono tutte le esperienze linguistiche precedenti: nei cicli di Cremona e Piacenza presentimenti, attese, domande si accavallano: il linguaggio sosta nel gesto, con una strana coscienza di sé, quasi un compiacimento, che ricerca il centro di uno stile avvolgente; la fantasia che ascolta e intuisce la cultura si accompagna nel Pordenone ad una — invenzione — ardente e spesso temeraria: insomma, la funzione pordenoniana, segno della sua maestria, è anche quella di aver saputo evolvere su di un idioletto locale un vero e proprio linguaggio rinascimentale.

Il Pordenone è un viaggiatore mentale che nella tensione dialettica, nella continua ricerca di invenzione e alterità esterne e interne alle sue composizioni, denota la padronanza di strutture fortissime, che utilizzano le cellule dell'immaginazione come atti radicali.

Attraverso i tre arconi della Cattedrale di Cremona *(fig. 4)* si agita un flusso costante, teso verso la *Crocifissione* e capace di esprimere il molteplice delle situazioni descritte con disperata vitalità. Una equilibrata tensione lirica orizzontale e verticale aggancia l'osservatore con il massimo della concentrazione e dell'essenzialità cui è sottesa una forte carica di empatia e una generosa spinta all'effusione: ai momenti di fuga prospettica, di azione da cui si evince la sensazione di terrore e smarrimento, se ne accompagnano altri di riflessione sullo spazio e sulla memoria *(fig. 5)*. In un cammino simbolico, i tre arconi presentano il lento consumarsi della

6. - G. A. Pordenone: « La Crocifissione ». Interno della facciata frontale del Duomo di Cremona.
(Foto di S. Fortini)

vita di Cristo nella lacerante complessità riposta nella presa di coscienza dei gesti che si compiono e che ne accompagnano le emozioni. Il linguaggio di Giovanni Antonio non rischia mai, nelle sue opere maggiori, di abbandonare il segno monumentale per stemperarlo in una banale descrizione: il pathos, che il pittore riesce a recuperare dell'antico, è un segno ulteriore dell'empatia dei tempi.

> Et piacemi sia nella storia, chi admonisca et insegni ad noi quello che vi si facci: o chiami con la mano a vedere o con viso cruccioso et con li occhi turbati minacci, che niuno verso loro vada . . . o te inviti ad piagnere con loro insieme o a ridere.
>
> L. B. ALBERTI

Nel Rinascimento, l'ideale diventa l'immaginario vissuto con senso di verità e realtà e *Il principe* di Machiavelli si pone come terribile sostanza di questo mondo: la sintesi si ottiene nella ideazione di un concetto che vede il massimo nelle *humanae litterae,* con perdita di identità e di certezze fino allora raggiunte.

Questa tensione interiore si concentra appunto nella *Crocifissione (fig. 6)* di Cremona, in cui tutte le figure si aggregano e si rilasciano senza perdere mai la plasticità che le anima, partecipi di un dualismo inconciliabile tra pensiero umano e divinità che è pensiero di pensiero.

I corpi sono percorsi da un *fluxus* vitale che rappresenta sul palcoscenico dell'evento la serenità del divino e la rivolta dell'umano: la torsione dei busti, dei colli, degli occhi; lo scalpitare e il nitrire dei cavalli si intrecciano alle mani tese ad indicare o disperatamente arrovesciate per sciogliersi dai legami; è un continuo rimando di segni e di significati che si rincorrono: lo scatto delle teste arrovesciate, dei turbanti e dei cappelli piumati si sviluppa in un clima in cui la fragilità della tragedia umana si riposa infine sul corpo teso e nudo del Cristo, mentre tutto intorno sembra sollevarsi a protesta della morte che avviene. L'occhio non viene spinto dall'incalzare dell'evento a soffermarsi su di un punto in particolare: nell'insieme viene recepito il tutto, come una serie di impollinazioni che per germogliare hanno bisogno di spazi aperti. Il chiasmo del centurione che al centro dell'affresco indica didatticamente il percorso, è l'ingannevole aspetto del labirinto: anche qui rimandi e richiami si costruiscono con una dialettica incalzante, mai accademica: le teste, le masse degli animali segnano un percorso iatale di composizione e ricomposizione: il tormentato apparire dei destrieri e la loro tensione accompagnano e scandiscono la corsa di emozioni che si sviluppa all'intorno. Profondo e ancestrale poi è il motivo del baratro, la faglia di una deriva, proiezione a più dimensioni di uno spazio inteso come passerella tesa sul vuoto che si insinua e si concentra in tensione e poi erompe: la *Crocifissione* riesce appunto a far concentrare e ad esplodere nello stesso istante tensioni accumulate dal *ductus* pittorico pordenoniano: la violenza dell'immagine, il campo di forze e le coordinate del linguaggio espressivo richiamano alla mente il fare di un altro grande pittore, del nostro tempo però, Picasso, con il suo

7. - G. A. Pordenone: « La Crocifissione » (particolare). Interno della facciata frontale del Duomo di Cremona. *(Foto di S. Fortini)*

— *Guernica* — dove tutto urla e grida per la tensione — dell'istoria e del colosso — *(fig. 7).*

Come in una foresta simbolica, sotto le tre croci, arrivano, partono, si diramano in continuazione gli astanti in una circolarità di segni, come se lo spazio, schiacciato in profondità, balzasse in primo piano; la luce

che si protende sul davanti toglie le ombre che il linguaggio proietta sul pensiero e la storia semantica si ricostruisce attraverso il divenire imperioso del colore: e il colore dà la parola al linguaggio. Ogni figura si decanta in uno spazio aperto e nomade: chi rimane incontaminato dalle procedure analitiche della ragione e chi è vittima dello scacco della ragione. Parafrasando Wittgenstein si può prospettare che l'arte come forma di conoscenza sia la lotta contro l'incantamento della mente per mezzo del linguaggio: nulla di estetizzante si rappresenta nella ricostruzione dell'antico; ma un « possente spirito » pervade l'insieme di cui si rappresenta un non sapere di cui non si può dire nulla: come Edipo scompare nella fenditura della terra, cosí grava sul percorso indicato la faglia che si allarga, il segno del labirinto che si addentra. I richiami e i segni delle lance ripropongono come gnomoni di meridiane la scansione del tempo e dello spazio dell'evento, senza sole, indicando solo la probabile direzione della contraddizione tra l'umano e il divino.

Il paesaggio si rappresenta nell'atmosfera, non nella voluta descrizione: tutto si accentra su l'uomo e su Dio, di cui i processi scalari segnano la storia.

Ogni momento della rappresentazione ricostruisce un aspetto miticomistico del mondo: la ripetizione del tempo trasforma inesorabile il tutto: la forza cinetica che pervade l'insieme lacera e avvolge, rianima e placa la struttura: le zone oscure si popolano e ognuno scopre la propria profondità nell'abisso insondabile.

A Cortemaggiore, nella cappella Pallavicini, i Profeti narrano nei cartigli la saggezza che li contraddistingue; le Sibille, divinità solari, legami tra terra e cielo, collegamento con il mondo pagano, si accompagnano al divino, vivono nella storia, indicano Dio e attendono la disponibilità del Signore per parlare. Le grottesche e le panoplie creano quel senso di oscuro tormento di chi è afferrato dall'ambiguità tra realtà ed immaginazione poiché non gli è concesso di salire ad una idea di eccellenza. Dall'alto, accompagnato da una folata che proietta direttamente sul mondo la propria presenza, scende sostenuto dai putti Dio Padre *(fig. 8)*, in uno spazio che si intensifica e si dilata, in un groviglio che raccoglie tutte le energie vitali: una costante pulsione porta una voluta contemporaneità d'eventi. Ancora una volta, la dimensione estetica della prospettiva pordenoniana si rivela anche come ricerca di coesione interna nel costrutto rappresentativo: non tanto però in funzione naturalistica, ma come possibilità utilizzata per sfondare l'occhio dello spettatore verso linee e tangenti — meravigliose —.

La polarità polifonica ci conduce a cogliere l'ispirazione del Pordenone inserito nel mondo delle — lettere — e delle — visioni —. Con Giovanni Antonio, il moto circolare definito ed eternamente fluente nelle opere esaminate, sembra scorrere come nei versi dell'Ariosto l'avventura del *Furioso*: la forma e il colore dei — Veneti — si ripropongono infatti nell' — *Orlando* —, ma il Pordenone, come l'Ariosto, supera il sentimento panico della natura e dei sensi della pienezza classica per proiettarsi in un flusso vitale, come esperienza totale della natura e della vita.

E forse, ancora, la cultura pordenoniana si sviluppa tenendo presenti motivi che addensano e coagulano significati ambigui e ambivalenti, quali

8. - G. A. Pordenone: « L'Eterno Padre in gloria ». Nella cupola della Cappella Pallavicini a Cortemaggiore (Piacenza). *(Foto di S. Fortini)*

quelli del modulo circolare e della luce che per altro hanno una precisa attinenza con lo stile alchemico.

L'autorità del Vasari aveva ufficialmente introdotto un modello culturale secondo una distinzione che vede nel progresso tecnico un crescendo che culmina da Leonardo in poi nel termine « moderno », acme del Rinascimento maturo. All'inizio del Cinquecento la — dignità — della Borghesia ha ormai codificato l'artista pittore con sue caratterizzazioni specifiche: il « decoro », conquistato in varie tappe fin dai primi del Quattrocento, si riafferma durante il secolo successivo fino a raggiungere con Michelangelo e Raffaello, con la creazione del — genio — il valore di una vera e propria politica culturale: durante il Medioevo la possibilità di produzione è legata alla « bottega », nel Rinascimento alla dignità della firma, ed il pittore ha un'ampia possibilità di intervento nella ideazione dell'insieme dell'opera: il *pictor modernus* che appare nei documenti d'epoca riferito al Pordenone dunque anche in questa accezione, è una spia della profonda e grande cultura (elitaria sempre) di cui Cremona dovette andare orgogliosa in quel periodo e con cui si incontrò la poetica pordenoniana.

Spirito moderno e mercantile fanno di Cremona e Piacenza vere metropoli culturali del tempo, se hanno potuto contribuire a creare simili capolavori. Tutta la grande pittura cremonese, e non solo quella, che verrà poi, attingerà più di un motivo da Giovanni Antonio, che l'eccelso e potente Tiziano, con il risentimento e con l'alterigia di un linguaggio di classe, chiamava « furlano intrigante e sporcamuri » a cui seguiva subito dopo il giudizio « andavano da lui perché si pagava poco ».

GIULIANO PETRACCO

NOTE

(1) ANDREA BENEDETTI, *Storia di Pordenone,* a cura di D. Antonini, ed. « Il Noncello », 1964.

(2) EMILIO SERENI, *Agricoltura e mondo rurale*, in « Storia d'Italia », ed. Einaudi, vol. I, p. 186.

(3) EMILIO PATRIARCA, *Il 5° centenario della Guarneriana,* in « Almanacco dei bibliotecari italiani », Roma 1966, p. 29. Tra i codici sono da notare: La Divina Commedia di Dante del Bambaglioli e il Codice Amalteo del Petrarca, Cicerone, Bibbie bizantine, Plauto, Paolo Diacono. Non vanta solo la pregevole raccolta di codici e di rare edizioni del XVI e XVII secolo, ma è ricca per la collezione di splendidi incunaboli.

(4) « ... prete emiliano condannato per sacrilegio, divenuto avventuriero in Oriente, soldato, diplomatico e alla fine vicario generale di quattro vescovati dell'Italia centrale », in Storia d'Italia, ed. Einaudi, vol. II, cap. V, a cura di Paul Renucci, 1974.

(5) 1448, 1455/56, 1461, 1464/66, 1468/69, 1475/78, 1481/82, 1485/86, 1490, 1493, 1495/97 sono gli anni delle epidemie in Friuli nel sec. XV. Storia d'Italia, vol. II, ed. Einaudi, 1974, p. 1823.

(6) SERGIO SOLMI, *Le lingue tagliate*, ed. Rizzoli, 1975, p. 143.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

G. FIOCCO, *Giovanni Antonio Pordenone*, ed. Le Tre Venezie, Padova, 1943².

I. FURLAN, *Giovanni Antonio Pordenone*, ed. Galleria Stendhal, Milano, 1966.

A. BENEDETTI, *Breve storia di Pordenone*, ed. Il Noncello, Pordenone, 1956.

D. FORMAGGIO, *Arte*, ed. ISEDI, Milano, 1973.

F. JESI, *Mito*, ed. ISEDI, Milano, 1973.

U. ECO, *Segno*, ed. ISEDI, Milano, 1973.

E. PANOFSKY, *Idea, contributo alla storia dell'estetica,* ed. La Nuova Italia, Firenze, 1973.

Giorgione a Venezia, Catalogo della mostra alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, ed. Electa, 1978.

E. BATTISTI, *Rinascimento e Barocco*, ed. Einaudi, Torino, 1960.

A. WARBURG, *La rinascita del paganesimo antico*, ed. La nuova Italia, 1980.

M. TAFURI, *L'architettura dell'Umanesimo*, ed. Laterza, Bari, 1976.

Da Tiziano a El Greco, Catalogo della mostra tenuta a Palazzo Ducale, Venezia, ed. Electa, Milano, 1981.

A. HAUSER, *Il Manierismo,* ed. Einaudi, Torino 1962².

Storia d'Italia, a cura dei coordinatori R. Romano e C. Vivanti, ed. Einaudi, Torino, 1972[2].

E. PANOFSKY, *Studi di iconologia*, ed. Einaudi, Torino, 1975.

L. H. HEYDENREICH e G. PASSAVANT, *I geni del Rinascimento*, ed. Bur, 1979.

M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Il Parmigianino*, ed. M. Bulzoni, Roma, 1970.

C. E. COHEN, *I disegni di Pomponio Amalteo*, ed. Archivio artistico del Friuli, Pordenone, 1975.

J. BURCKHARDT, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, ed. Sansoni, Firenze, 1961.

G. VASARI, *Le vite*, a cura di L. e C. L. Ragghianti, ed. Rizzoli, Milano, 1971.

V. TRAMONTIN, *Alla ricerca dei tolmezzini nella Destra del Tagliamento,* ed. Società filologica friulana, 1970.